خراسان بزرگ:سال دوم،شماره(۲)، بهـار ۱۳۹۰
Quarterly bulletin of Greater Khorasan:Vol.2, No. 2, Spring 2010

درآمــدی بر تحلیل دو ادب نگاره ی مکتب بخارا

اندیشه قدیـریان[1]، محمــودرضا سلیمانی[2]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۳/۲۵

چکیـده

در قرن شانزدهم میلادی، بـه دنبـال افـول قـدرت تیموریـان و اسـتقلال‌طلبـی اقـوام ازبـک، ماوراءالنهر و به تبع آن، بخارا از ایران جدا شد. ازبکان با برگزیدن بخارا به عنوان پایتخـت سیاسـی، زمینه‌ی رشد هنر بومی نگارگری را در آن سامان فراهم آوردند. از ارتباطات گسترده میان هنرمنـدان مهاجر بخارا و نگارگران بومی آن شهر، مکتبی به نام «مکتب نگـارگری بخـارا» پدیـد آمـد. بخـش قابل‌توجهی از نگاره‌های مکتب بخارا مُلهَم از حکایات شـیرین ادب فارسـی، بـه‌ویـژه داسـتان‌هـای *گلستان* و *بوستان* سعدی، است که مقاله‌ی حاضر سـعی در توصـیف و تحلیـل دو نمونـه از آن‌هـا را دارد.

کلیـدواژه‌ها:
نگارگری، مکتب بخارا، ادب فارسی، *گلستان* سعدی، *بوستان* سعدی، ادب‌نگاره

[1] استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بین المللی امام رضا (ع)
[2] دانشجوی دکتری تئوری و تاریخ هنر آکادمی دولتی هنرهای زیبای ایروان

مقدمـه

ادبیات کلاسیک فارسی بـه یمـن برخـورداری از جاذبـه‌هـای شـکلی و محتـوایی بسـیار، از روزگارانی دور تا امروز، با قالب‌های گوناگون هنر همچون نمایش، نقاشی، خوشنویسی، موسـیقی، معماری و ... ، پیوندهایی ژرف و دوسویه داشته است. در این میان، نگارگران نکته‌سنج و نـازک-خیال مکاتب گوناگون هنر نگارگری ایران، با الهام‌پذیری از حکایات منثور و منظوم ادب فارسـی، به خلق جلوه‌هایی شگفت‌انگیز از آثار ادبی همت گمارده و دامنه‌ی کار را تا به آن‌جا گسترانیده‌اند که بسیاری از متون نظم و نثر ادب فارسی در فهرست اساسی‌ترین منابع تـاریخ نگـارگری ایـران جای گرفته‌اند.

روایات *شاهنامه‌ی* حکیم ابوالقاسم فردوسی، داستان‌های پنج گنج نظامی گنجوی و حکایـت-های شیرین و دلکش *گلستان* و *بوستان* سعدی شیرازی از جمله مهم‌ترین منابع الهام‌گیـری هنـر نگارگری ایران به‌شمار می‌آیند.

در این مقاله که رویکردی میان‌رشته‌ای دارد، بر آن شده‌ایم تا با نمایانـدن پـاره‌ای از ظرایـف هنر نگارگری مکتب‌بخارا ـ که از خوش‌فهمی و باریک بینی نگارگران ادب‌شناس آن سامان پایـه و مایه گرفته‌است ـ به اتحاد دیرپای نگارگری و ادبیات در قالب موسـوم بـه «ادب‌نگـاره» اشـاره کنیم و به توصیف و تحلیل دو نگاره‌ی آن مکتب که روایتی تصویری از دو داستان شیخ اجـل در *گلستان* و *بوستان* به‌دست داده‌اند، بپردازیم.

مکتب نگـارگری بخـارا

با افول سیطره‌ی تیموریان، ماوراءالنهر دچار بی‌ثباتی و ناامنی سیاسی شـد و بـا وجـود آن‌کـه اقتدار شاه اسماعیل صفوی در فلات ایران رو به تزاید می‌گذاشت، طوایف و تیره‌هـایی نیـز در راه کسب استقلال و خودمختاری می‌کوشیدند. اقوام ازبک که در مناطق شـمال شـرقی ایـران مـی-زیستند، از این دسته بودند. آن‌ها با سـود جسـتن از بعـد مسـافت و دور بـودن از خطـر سـرکوب سپاهیان شاه اسماعیل صفوی، زمام امور ماوراءالنهر را در دست گرفتند[۱]. ازبکان پس از غلبـه بـر بقایای تیموریان، به اقداماتی از جمله موارد زیر دست زدند:

۱ـ مصرانه بر طبل جدایی‌طلبی کوفتند و ماوراء النهر را از ایران جدا کردند،

[۱] یعقوب آژند، «مکتب بخارا»، مجله هنرهای تجسمی، ش ۲۶، ص ۲۸.

۲ـ بر آتش نزاع شیعه و سنی دامن زدند که این امر صدمات بسیاری بر منـاطق تحـت نفـوذ صفویان و نیز ماوراءالنهر وارد آورد و

۳ـ برای ابراز استقلال سیاسی و فرهنگی، بر شکوه و گسـترهی هنرهـای بـومی مـاوراءالنهر افزودند.

آنان پس از بهقدرت رسیدن، شهر هنرخیـز بخـارا را بـه عنـوان مرکـز سیاسـی قلمـرو خـود برگزیدند و از مزایا و امکانات پایتختی غنی و بافرهنگ برخـوردار شـدند. بـا بـالا گـرفتن قـدرت سیاسی ازبکان، بخارا نیز با رشدی روزافزون در عرصههای گوناگون، بهویـژه هنـر مواجـه شـد و جلب و جذب هنرمندان به آن دیار، بر رونق پیشین و دیرین هنر در آن شهر افـزود. در ایـن اثنـا، شماری از نقاشان غیر بومی، همراه با نگارگران بخاری، به خلق جریـانی بـدیع در تـاریخ نقاشـی دست یازیدند که از آن با عنوان «مکتب نگارگری بخارا» یاد میشود[۱].

سبکهـای غالب در نگارههای بخـارا

در نگارههای سدههای پانزدهم و شانزدهم میلادی آسیای مرکزی، دو نوع گرایش سبکی به-چشم میخورد: ۱ـ شاعرانه و ۲ـ توصیفی.

درگرایش شاعرانه، ترکیب نفیس، ترسیم ظریف، رنگآمیـزی غنـی و تمایـل بـه موضـوعات تغزلی و مهیج موج میزند و در گرایش توصیفی، خودداری، کمگویی، بهرهگیری از تدابیر هنـری، گرایش به موضوعات خنثی و هماهنگی آرایش ترکیبی، دیده میشود.

از ارزندهترین جنبههای معنوی نگارگری مکتب بخـارا، پـرداختن بـه موضـوعات اجتمـاعی و حکمتآموز است و الهامگیری از حکایتهای تعلیمی سعدی در آنهـا، برجسـتگی ویـژهای دارد. بعید نیست که موضوعات و مسائل اجتماعی آن دوران، لزوم تبلیغ و تعلیم آداب صـحیح رفتـار را موجب گردیده و نگارگران را بهسمت و سوی تصویرگری حکایات حکمتآمیز شیخ اجلل رهنمون شدهباشد. نیز گفتنی است که این دسته از نگارههـا در بهتـرین دوران زمامـداری ازبکـان یعنـی سالهای سلطنت عبدالعزیز شیبانی (۱۵۴۹–۱۵۴۰م) و یارمحمد (۱۵۵۷ ـ ۱۵۵۰م) آفریدهشد[۲].

---

[۱] م.م اشرفی، بهزاد و شکلگیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی، ترجمه نسترن زندی (تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶)، ص۵.

[۲] یعقوب آژند، همان، ص۳۰.

و شمار قابل توجهی از آن‌ها در کتابخانه‌ی ملی پاریس نگهداری می‌شود[1].

تـوصیف و تحلیل ادب‌نگـاره‌ی «استـاد کشتی‌گیر و شاگـرد مغرور»

این اثر یکی از پرشخصیت‌ترین نگاره‌های مکتب بخارا است که به‌شکل عمودی و در سه نما ترسیم گردیده‌است: ۱ـ آسمان، ۲ـ طبیعت سبز و باطراوت و ۳ـ خاک یا میدان منقوش با تونالیته‌ی رنگی یکدست. این نگاره افزون بر نمایش شخصیت‌های متعدّد، از پرکارترین نگاره‌های آن مکتب نیز به‌شمار می‌آید؛ به‌گونه‌ای که در آن، هیچ جای خالی دیده نمی‌شود.

در سمت چپ نگاره، بالاترین تراکم جمعیتی با حضور ۱۶ نفردیده می‌شود. این افراد حالتی اندیشناک و متفکر دارند و در حالی‌که نفس‌هایشان در سینه حبس است، به صحنه کشتی چشم دوخته‌اند.

در طرف راست تصویر، حضور ۱۱ تن جلب نظر می‌کند که از آن بین، ۴ تن در سمت چپ تختگاه سلطان بر فرشی منقوش نشسته‌اند و باقی ایستاده به مسابقه کشتی می‌نگرند.

در سمت چپ نگاره، ۵ تن از خواص که جوان سال تراز افراد سمت راست به‌نظر می‌رسند، بر فرشی آراسته‌تر نشسته‌اند و دو تن از آن‌ها در صف دوم به گفت‌وگو می‌پردازند.

ترکیب و آرایه‌بندی نگاره از بالا به پایین است و جایگاه اجتماعی و سیاسی افراد را تبیین می‌کند. مکان تختگاه باید در بستر طبیعت و یا بیرون از کاخ، آن‌هم در قالب مجلس عیش به تصویر کشیده‌شده‌باشد؛ چنان‌که وجود سراپرده شاهی نیز بر این نکته دلالت دارد.

در سمت راست سلطان، کماندارانی حضور دارند که با یکدیگر سخن می‌گویند و جعبه تیردان یکی از آن‌ها کاملاً پیداست.

چنان‌که در بالا آوردیم، این نگاره، بسیار پرکار و شخصیت‌پرداز است و نقطه اوج این پرکاری، گفت‌وگو و همهمه‌ای است که میان ناظران صحنه‌ی زورآزمایی درگرفته‌است.

حوزه‌ی نزدیک به صحنه‌ی کشتی در چند قسمت به خوبی طراحی شده و هیجان و تحرک در افراد نزدیک به صحنه‌ی مبارزه، بیش از افراد دور از صحنه به‌چشم می‌خورد. نگاره، به‌شکلی توأمان، بیانگر آغاز و انجام کشتی است و بیننده را با تمامی صحنه‌های نبرد، از ابتدای مسابقه

---

[1] بازیل گری، نقّاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه (تهران: نشر دنیای نو،۱۳۸۴)، ص۱۳۲.

تا پایان آن، آشنا می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که بیننده‌ی نگاره خود را در ردیف یکی از ناظران پیکار به‌شمار می‌آورد.

در سطح فرودین کادر نگاره، دو نفر در سمت چپ صحنه‌ی کشتی دیده می‌شوند که هر دو دست‌های خود را بالا برده و در دهان یکی از آن‌ها، حالت فریاد دیده می‌شود. چنین به‌نظر می‌رسد که این دو، نخستین کسانی هستند که لحظه‌ی کنده شدن کشتی‌گیر جوان از زمین توسط استاد پیر را مشاهده می‌کنند و این نشان می‌دهد که چگونه نقاش در پیوستاری لحظات، موفق عمل کرده‌است.

نقطه‌ی هدف نگاره به صورت دایره‌ای طراحی شده که محیط آن را تماشاچیان تشکیل داده‌اند و مرکز دایره به دو پهلوان کشتی‌گیر، تخصیص یافته است.

نقوش هندسی و اسلیمی که پیش از آن در آثار نقاشان مکتب هرات با زبردستی نشان داده‌می‌شد، در این نگاره نیز به‌صورت پایدار جلوه می‌کند و در انتهای نگاره، دو کتیبه‌ی خوشنویسی‌شده دیده می‌شود که حاوی نکات کلیدی داستان است.

در مرکز فرازین نگاره، گنبد سراپرده‌ی شاهی به چشم می‌خورد که دو درخت پرشکوفه آن را دربرگرفته‌اند.

اوج نگاره به آسمان تعلق دارد و پس از آن، یک دشت همراه با کوهی ملایم دیده می‌شود. بعد از آن، سراپرده‌ی سلطان که به صورت گنبدی پرنقش با نقوش حیرت‌آور ایرانی (معروف به اسلیمی) طراحی گردیده، قرار گرفته است.

سلطان بر تختگاهی منقوش که از سه سو با نیم‌دیواره‌هایی بسته شده، به تصویر کشیده شده‌است. نقاش برای برجسته نشان دادن سلطان، پس‌زمینه‌ی پیکر او را با رنگ نرم و روشن نمایش داده و با این شگرد، وی را از همه‌ی شخصیت‌های نگاره متمایز ساخته است.

پرترین منطقه‌ی دید که در یک خط عمودی تشکیل یافته، بسیار استادانه طراحی و نقش‌بندی شده‌است، به‌گونه‌ای که نگارگر در یک ریتم کاملاً متفاوت، زمین، پهلوانان، سلطان، گنبد و آسمان را در یک راسته قرار داده و آن‌ها را در نقطه‌ی میانی کار، از پایین تا بالا هدایت کرده‌است. بدین‌ترتیب، نگارگر عناصر مهم و ماندگار در تصویر را به بارزترین شکل نشان داده و رفتار جوانمردانه‌ی استاد پیر را همراه با نظارت سلطان (به‌مثابه‌ی داور) با آبی آسمان که مظهر پاکی است، در هم آمیخته است.

نوع نمایش کشتی بیانگر اجرای فن «کندن» است که از فنون بسیارماهرانه و سنگین به‌شمار می‌آید. این فن از تلفیق دو فن که یکی «مایه‌ی کندن» و دیگری «مایه‌ی پیچانـدن» نـام دارد، شکل می‌گیرد و ویژه‌ی پهلوانان کهنه‌کار و استادان نامی کشتی باستانی ایران بوده است[۱].

اجرای این فن محتاج ظرافت و هوشیاری بسیار است و نگاره نشان مـی‌دهـد کـه پهلـوان کلانسال، با سودجستن از این مهارت، بر حریف جوان فائق آمده‌است. از نگاره چنین برمی‌آید کـه استاد پیر با یک زیرگیری بسیار سریع، پهلوان کم‌تجربه را غافلگیر کـرده و سـپس بـا اسـتفاده از «مایه‌ی کندن»، وی را از زمین بلند کرده و با اجرای «مایه‌ی پیچاندن» بر زمین کوبانده است.

خمیده ترسیم شدن زانوی پهلوان سالخورده، از یک‌سـو بـر آغـاز زیرگیـری دلالـت دارد و از سوی دیگر بیان‌کننده‌ی کم شدن فاصله‌ی آسمان و زمین، برای کمتر آسیب دیدن پهلوان جـوان است که بازتابی از خوی جوانمردی پهلوان کهنسال محسوب می‌شود.

درک و تأثر نقاش از سخن سعدی به‌روشنی پیداست. سعدی در حکایت خـود، بـه توصـیفاتی دست می‌زند که دارای ظرفیت‌های ترسیمی و فیگوراتیو بالا هستند؛ برای نمونه، این جمله‌ی وی که می‌گوید: «ملک را این ترک ادب ناپسند آمد»[۲] در چگونگی ترسیم حالـت نشسـتن سـلطان و طرز نگریستن او به صحنه‌ی کشتی، مؤثر افتاده و نگارگر با بهره گرفتن از این توصیف، رنجـش خاطر ملک از ناسپاسی جوان مغرور را به‌خوبی نشان داده‌است. نیـز بنـا بـر دو جملـه‌ی «مقـامی متسع ترتیب کردند و ارکان دولت و اعیان حضرت و زورآوران اقلیم گرد آمدند»[۳]، جایگاه ترسیم‌شده‌ی کشتی همان است که سعدی بیان کرده و نقاش در نشان دادن شخصیت‌های دولتی، بـه‌زیبایی تمام عمل نموده است. وانگهی نگارگر با دقتی ستودنی، سطوح کـار را از بـالا بـه پـایین، همراه با درجات اجتماعی افراد، طراحی کرده و افراد نزدیک به صحنه‌ی کشتی، ـ آن‌چنان که در روایت سعدی آمده‌است ـ «زورآوران اقلیم» هستند.

---

[۱] حبیب الله بلور، فنّ و بند کُشتی، (تهران:مدرسهٔ عالی ورزش،۱۳۵۴)، ص۶۹

[۲] مشرّف الدین، مصلح بن عبدالله سعدی شیرازی، گلستان سعدی، تصحیح غلامحسین یوسفی،(تهران: خوارزمی، ۱۳۷۷)،ص۷۹

[۳] همان



تـوصیف و تحلیل ادب‌نگـاره‌ی «دلدادگـان»

این نگاره بر پایه‌ی حکایتی از *بوستان* سعدی و توسط فردی به نام عبدالله در فاصله‌ی سال-های ۹۸۸ـ۹۷۸ طراحی شده‌است[۱]. وی به احتمال زیاد از شاگردان محمود مذهب بـوده و در کـار خود، از شیوه‌های نوین استفاده می‌کرده است. در آثار او اصالت مکتب بخارا مشهود است و وجود اشکال مدور و صورت‌های گرد و دهان کوچک و طرز پرداخت برخی پیکره‌هـای چـاق بـا ریـتم دایره‌وار، بر بومی بودن هنر او گواهی می‌دهد[۲]. شماری از نگاره‌های عبـدالله در *بوسـتان* سـعدی بنیاد گلبانگیان(۹۵۱ق / ۱۵۴۴م) و برخی با کیفیـت بهتـر در بوسـتان سـعدی کتابخانـه‌ی کـاخ گلستان(۹۶۱ق / ۱۵۵۳م) دیده می‌شود که نمایانگر شیوه‌ی مستقل سـبک بخـارا اسـت. وی تـا سال۹۷۱ قمری همچنان به اصل آثار هنرمندانِ صـفوی دسترسـی داشـته‌اسـت؛ زیـرا اثـری بـه

[۱] ی. آپولیاکوواوز.ای. رحیمووا، نقّاشی و ادبیّات ایرانی، چ۱(تهران: فرهنگستان هنر، روزنه،۱۳۸۱)، ص۲۵۸ـ۲۵۷.
[۲] مهناز شایسته‌فر، «آثار و نسخه‌های خطی مکتب بخارا»، فصلنامهٔ هنر، س۱۹. ش۴۸(تابستان ۱۳۸۰)، ص۸۵.

امضای او در برجای مانده که دقیقاً از صفحه‌ای در نسخه‌ی صفوی محفوظ در لنینگراد الگوبرداری شده‌است[۱].

غنا و خلوص رنگ که اهمیت آن در نگاره‌های بوستان، بیشتر در روانی خط و مهارت در پرداختن به جزئیات است، از خصوصیات کارهای عبدالله در سبک بخارا است. عبدالله دست‌کم تا سال۹۸۳ قمری، مقارن با ۱۵۷۵میلادی، در بخارا مشغول به‌کار بوده است. بازیل گری معتقد است عبدالله با به‌کار بردن رنگ‌های شگفت، کار خود را از ضعف نجات می‌دهد و سادگی کارش نیز مانع درک استعداد واقعی و سبک شخصی‌اش نمی‌شود[۲].

همان‌گونه که گفته شد، نگاره بر اساس داستانی از *بوستان* سعدی شکل گرفته که اولین بیتش، این است:

یکی شاهدی در سمرقند داشت   که گفتی به جای سمر، قند داشت[۳]

عبدالله با شناختی دقیق از ابیات *بوستان*، بیشترین سطح نگاره را به معشوق اختصاص داده و مضمون سعدی را در بیت:

جمالی گرو برده از آفتاب   ز شوخیش بنیاد تقوا خراب

با استادی تمام به تصویر کشیده است. این اثر در قلم‌گیری، از شیوه‌ی سوزنی بهره برده و فاقد ریتم‌های تند و کند در قلم‌گیری است. ادب‌نگاره‌ی دلدادگان در سه منطقه ترسیم گردیده-است:

۱ـ طاق نگاره با آسمان پر شده‌است. سپس تپه‌ای ملایم در منتهای پشت سر معشوق در حالی‌که برگ‌های درختان و شکوفه‌هایی در مقابل آن قرار گرفته است، دیده می‌شود. کوه برای نشان دادن افروختگی و تداعی استواری معشوق طراحی شده و عاری از آرایه (صخره‌نگاری و قلم‌گیری حجمی) و تحرک است. در جلوی درختان، با استفاده از نقوش هندسی، حریم امن و خصوصی از فضای بیرون جدا شده است.

---

[۱] زهرا رهنورد، تاریخ هنر ایران دورهٔ اسلامی نگارگری(تهران:سمت،۱۳۸۶)،ص۹۵.

[۲] بازیل گری، همان، ص۱۳۳.

[۳] مشرّف الدین، مصلح بن عبدالله سعدی شیرازی، بوستان سعدی، تصحیح غلامحسین یوسفی (تهران:خوارزمی،۱۳۷۵)،ص۱۰۴.

۲ـ در سطح میانی، فضای طبیعی غرق گل با فرشی منقوش به طرح‌های اسلیمی و اسـپیرال آراسته شده‌است. بر روی فرش، عاشق فروتنانه نشسته و درحالی‌که پیاله‌ای شراب به دسـت دارد، دست چپش بر دامن معشوق گره خورده‌است.



عبدالله، این فیگور را به طرزی هنرمندانه با الهام‌گیری از ابیات داستان طراحـی کـرده اسـت. آن لحظه که عاشق، دست بر دامن معشوق نهاده، با این بیت همخوانی دارد:

اگر عـاشقی، دامـن او بگیـــر   وگر گـویدت جـان بده، گـو بگیر

از سویی، چرخش ملایم اما افروخته‌ی معشوق درحالی‌که به غیر از صورت و دست راسـت، تمـام بدنش پشت به عاشق دارد، این ابیات سعدی را به یاد می‌آورد:

که ای خیره‌سر چند پـویی پیم   نـدانی که من مـرغ دامت نِـیَم؟
گـرت بار دیگر ببینم به تیــغ   چـو دشمن ببـرم سرت بی‌دریـغ

در بسیاری از نگاره‌های مکتب بخارا، گل، بوته‌ها و برخی درختان تکرار می‌شوند و این نکتـه در ادب‌نگاره‌ی «دلدادگان» نیز کاملاً مشهود است. سه درخت در پس‌زمینه‌ی نگاره قابـل دیـدن است که دو درخت در دوجناح چپ و راست عیناً تکرار شده‌اند و در مورد بوتـه‌هـا نیـز ایـن نکتـه مشاهده می‌شود.

۳ـ پیش روی عاشق، سینی پری از خوردنی‌ها طراحی شده که از آن میـان، وجـود سـیب در ظرفی چهارپایه، کاملاً مشهود است. در پایین‌ترین سطح نگاره، جوی آب، با رنگی نه‌چندان عادی (قهوه‌ای تیره) در جریان است و سطح پایین کادر را از باقی قسمت‌ها جدا کرده‌است.

دیواره‌ی طراحی‌شده در پس‌زمینه‌ی کار، مملو از رنگ گرم و مقـدس اسـت کـه بـا جامـه‌ی معشوق و فرش مجلس، همرنگی خاصی به‌وجود آورده و تداعی‌گرِ گرمی و انس مجلس دلدادگان شده‌است. «جامه‌ی فیروزه‌ای جوان عاشق ـ که دستاری مزین به پرهای تزئینی نیز بر سر دارد ـ از سادگی، پاکی و خلوص او حکایت می‌کند[۱].» عاشق به‌لحاظ فیگوراتیو، کوچـک‌تـر از معشـوق طراحی شده‌است. این کهتری حالت تمنا را که سعدی نیز به آن اشـاره کـرده اسـت، بـه‌گونـه‌ای هارمونیک نشان می‌دهد.

نگاره تقریباً هم به آغاز گفت‌وگو و هم به پایان آن اشاره دارد و می‌توان جام به دست داشـتن عاشق را نشانه‌ی آغازگفت‌وشنود و دست بر دامن‌بودن معشوق را نشان‌دهنـده‌ی پایـان آن تلقـی کرد.

در پایان، این نکته را ناگفته نباید گذاشت که نگارگرِ ایرانی هیچ نگاره‌ای را در آغـاز و پایـان اسیر نمی‌سازد؛ بلکه با به‌بازی گرفتن زمان، زمینه‌ی تعبیر و تفسیرهای فراوان را بـرای بیننـدگان فراهم می‌آورد این خصلت بنا بر آنچه که در توصیف این دو ادب‌نگاره بیان کردیم، در اکثر ادب-نگاره‌های مکتب بخارا مشاهده می‌شود.

[۱] ژان پال مانزو، هنر در آسیای مرکزی، ترجمهٔ سیّد محمّد موسی هاشمی گلپایگانی، (مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۸۰)، ص۶۶

نتیجـه‌گیری

از بررسی این دو ادب‌نگاره که جان‌مایه‌ی اصلی خود را از حکایـات‌هـای *گلسـتان* و *بوسـتان* سعدی گرفته‌اند، چند نکته قابل ذکر می‌نماید:

۱ـ نگارگری روایات پهلوانی در ماوراءالنهر (بخارا) یک سنت دیرپا و کهن بوده که نخسـتین نگاره‌ی تحلیل‌شده در این نوشتار از نمونه‌های آن است.

۲ـ تصویرگری موضوع اصلی داستان و پرهیز از حاشیه‌پردازی، از ویژگی‌های بـارز و مسـتقل مکتب بخارا محسوب می‌شود و از این روست که بسیاری از عناصر حاشیه‌ای همچون بوته، گـل، سنگ و زمینه در نگاره‌ها تکراری جلوه می‌کنند.

۳ـ نگارگر این مکتب برای طراحی هرچه دقیق‌تر ادب‌نگاره‌ها، در ساختار و معنای حکایت‌هـا، غور می‌کند و این توصیفات ادبی است که اصلی‌ترین سمت و سو دهنده‌ی او در نگاره‌آفرینی به‌-شمار می‌آید.

فهرست منابع

آپولیا کووا، ی و ز. ای رحیمووا. نقاشی و ادبیات ایرانی. تهران: نشر فرهنگستان هنر و روزنه،۱۳۸۱.
آژند، یعقوب. «مکتب بخارا». مجلهٔ هنرهای تجسمی. ش۲۶.
اشرفی، م. م. بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی. ترجمه نسترن زندی. تهران:۱۳۸۶.
بلور، حبیب الله. فن و بند کشتی. تهران: انتشارات مدرسه‌ی عالی ورزش،۱۳۵۴.
پوگاخبکوا، گالینا و اکبر خاکیموف. هنر در آسیای مرکزی. ترجمه‌ی ناهید کریم زندی. تهران: انتشارات وزارت ارشاد، ۱۳۷۲.
رهنورد، زهرا. تاریخ هنر دوره‌ی اسلامی نگارگری. تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۶.
سعدی شیرازی، مشرف الدین، مصلح بن عبدالله. بوستان سعدی. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی، ۱۳۷۵.
گلستان سعدی. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی،۱۳۷۵.
شایسته‌فر، مهناز. «آثار و نسخه‌های خطی مکتب بخارا.» فصلنامه‌ی هنر. دوره‌ی جدید، ش۴۸. تابستان۱۳۸۰.
گری، بازیل، نقاشی ایرانی. ترجمه‌ی عربعلی شروه. تهران: نشر دنیای نو، ۱۳۸۴.
مانزو، ژان پال. هنر در آسیای مرکزی، ترجمه‌ی سید محمد موسی هاشمی گلپایگانی، چ اول، مشهد: نشـر آسـتان قـدس رضـوی. ۱۳۸۰.